

论梅兰芳的表演艺术和 笔墨书画的关系

■ 顾春芳

摘要: 本文从中国美学的角度探讨梅兰芳的表演艺术和绘画艺术之间的关系,力求阐释梅兰芳的表演艺术所呈现的古典之美和中国美学精神。文章围绕梅兰芳的绘画创作及其个人书画收藏和临摹;梅兰芳本人关于表演和绘画之间关系的思考;以及中国艺术在中国美学的视野中历来作为人格理想的表征等三个方面展开。旨在进一步把握梅兰芳艺术精神和人格修养,以及梅兰芳艺术的审美价值和现代意义。

关键词: 梅兰芳 戏曲表演 笔墨书画 中国美学 古典精神

DOI:10.15915/j.cnki.cn11-1172/j.2017.03.005

梅兰芳是一位世界级的大艺术家。他在京剧表演艺术上博采众长、终得大成,在书画艺术方面也是转益多师、自成一家。他的艺术造诣在不同时期、不同领域都各臻其妙,京剧、昆曲、书画、诗文无不精通,研究梅兰芳及其艺术,不能不关注其各种技艺之间的相互关系,不能不关注其艺术中包含的中国古典美学精神。

总体而言,梅兰芳表演艺术的美学特征主要表现在三个方面。^①

第一,作为京剧旦角艺术的集大成者,其表演最突出的特点是典雅中正、中道仁和的美感气度,这种典雅中正、中道仁和的美感气度既是梅兰芳的人格境界,也是他的艺术境界,是梅兰芳艺术的精神气韵和生命格调的彰显。

第二,梅兰芳的艺术呈现了中国古典美学中诗画合一的审美追求。画画要有诗人之笔,演戏也要有诗人之笔。以景抒情、情景交融、诗画合一是中国诗词书画艺术的根本精神,也是中国戏曲艺术追求的境界,而梅兰芳的艺术与此境界是相互融通的。

第三,梅兰芳的艺术呈现了“美善合一”的人文情怀。这种人文情怀体现在梅兰芳对于人格之美和技艺之美完美融合的追求之中。他把人格道德的意识渗入戏曲艺术的审美追求中——人生境界与艺术追求相辅相成,“尽善尽美”既是他所追求的

艺术境界,也是他所追求的人生境界,同样也是中国艺术精神所标举的美感境界。

人们普遍认为梅兰芳的表演艺术是中国古典艺术美的代表,主要原因在于,梅派艺术和雅中正的美感气质,哀而不伤乐而不淫,极高明而道中庸的艺术品位。正是由于梅兰芳自觉追求和践行和雅中正的艺术品位和古典精神,才显示出他高人一筹的美学旨趣,也正是由于他始终遵循中国古典美学的基本精神和审美格调,才成就了这位艺术大师。

除了京剧表演,梅兰芳还是一位书画艺术家。本文着重探讨的是梅兰芳的旦角艺术和他的笔墨书画创作之间的内在关系。为什么中国绘画的“笔墨”修养对梅兰芳而言如此重要?为什么在旦角表演的本技之外还要几十年如一日研习其他艺术?是什么决定了表演和绘画艺术品格和境界的高低?中国画的“笔墨”后面,中国戏曲的“功法”后面到底有什么奥理和深意?

梅兰芳的绘画与收藏呈现的共同美学旨趣

梅兰芳温柔敦厚、谦虚好学,曾经拜王梦白、汪蔼士、齐白石、陈师曾等大家学画,在绘画技能方面博采众长、转益多师,在书画收藏方面,他收藏了大量历代名家的书画作品。从梅兰芳纪念馆现有的藏品来看,无论是他本人的画作还是他对于历代名

基金项目:2015年国家社科基金重大项目《人文学导论》所属研究内容,课题立项号15ZDB021。

作者简介:顾春芳,北京大学艺术学院教授、博士生导师;主要研究方向:艺术学、戏剧学、电影学。

家、名师的收藏,都呈现出比较统一的审美旨趣和艺术倾向。

就梅兰芳收藏的历代书画来看,出自名家之笔的多达百位^②。这些作品大致分为几类,一类是清代以前的名家作品,例如金农,他是清代书画家,居扬州八怪之首,诗、书、画、印以及琴曲、鉴赏、收藏无所不通,其行书和隶书笔法高妙,尤擅画梅;改琦,曾宗法华岳,画风近陈洪绶,喜用兰叶描,创立了仕女画新体格;梅清,一位集诗、书、画于一身的大家,他是石涛的老师,“得黄山之真情”,以画黄山著名,与石涛被誉为“黄山派”巨子;董邦达,与董源、董其昌并称“三董”,书、画、篆、隶皆得古法,山水取法“元四家”;还有与郑板桥齐名的蒋予检,善绘墨兰;真然,又称黄山樵子,山水有华曲遗意,画荷尤萧然出尘,有宋元之风,静穆之度,晚年善画兰竹;陈铣,清代嘉兴人,尤长梅作小品,下笔迈古有金石气,而在这历代名家的收藏中梅花和兰花的作品比较多见。第二类是近现代的名家名士的作品,比如梅兰芳的老师汪蔼士(汪吉麟)、王梦白(王云),包括与此二位先生过从甚密的陈师曾(陈衡恪)、陈半丁(陈年)、胡佩衡、于非闇、溥心畲等人,他们也间接地成为了梅兰芳在绘画艺术上的师友,而吴昌硕、张大千、齐白石、黄宾虹、陈宝琛、郑孝胥、罗瘦公、姚华、林纾、梁启超等艺术家和名人的书画则是梅兰芳书画收藏的核心部分。

此外,梅兰芳还有一类特殊的收藏,那就是艺术家善书法笔墨者的作品,比如王瑶卿、俞粟庐、魏斌等人。王瑶卿和俞粟庐都是大名鼎鼎的艺术家,值得一提的是魏斌,此君字铁山,号匏公,浙江山阴(今绍兴)人,光绪十一年举人,工书法,宗魏碑,又精通诗词声律,悉晓昆、弋、徽、黄,并擅操胡琴、琵琶、箏笛等乐器。他曾应梅兰芳、程砚秋、余叔岩、俞振飞等名家之邀,讲授戏曲的有相关技艺。由此我们可以看出,在梅兰芳的时代或者梅兰芳之前的时代,演员除本技之外还要学习琴棋书画,诗词歌赋,这是梨园中一个普遍的风气。艺人们大多懂得不同的艺术门类都有着至高的境界,也就是艺术之“道”,这个“道”决定了各类艺术殊途同归,它要求从艺者从外在的技术修养最终落实到内在的人格修养、人格精神和人格理想,也就是个体生命的修为和完满,这便是艺术之“道”,也就是艺术在美学意义上最终的旨归。

梅兰芳纪念馆馆长刘桢在《馆藏梅兰芳绘画作品续录》一文中梳理了梅兰芳本人的绘画作品,他说:“这些作品题材和艺术样式等可以划分为人物、花鸟、梅花(红梅、墨梅)、扇面、画稿等类,其中人物类包括

观音、佛祖、达摩、长眉罗汉、洛神、天女、仕女等,其中以佛像、仕女、观音为多,分别为9幅、9幅、7幅;梅花的作品最多,约202幅,占馆藏其作品总数的近四分之三,其中著录为红梅的56幅。”^③可以见出,梅兰芳本人的画作以及他所收藏、临摹和效法的历代书画作品呈现了较为一致的美学旨趣,那就是清逸的文士精神、典雅的笔墨品格和精致的古典格调。

中国诗学、中国古典美学都特别注重和雅中正的艺术精神,梅先生的艺术追求就是和雅中正的集中体现。倘若将梅兰芳的绘画艺术所呈现的美学风格进一步同他的舞台表演相比较,我们不难发现他的绘画和表演一样,不求偏锋,不走险崎,在宗法古法神韵中,力求变换气质,传情达意。他的墨梅文弱中见刚劲,正如他的唱腔和做工平淡中显精彩,平和中见深邃。就他的《贵妃醉酒》而言,如若处理不当,人物便容易落入香艳庸俗的窠臼,而梅兰芳的表演涤除了舞台上一切庸俗粗浅的处理,使杨贵妃在幽怨之余,从初醉到沉醉,展现出精神上的空虚和苦闷,从而深刻地表现了女性的心灵世界。特别是梅兰芳对于杨贵妃“醉步”的刻画,他的处理方法就体现着他圆融中和的艺术思想,他说:“要把重心放在脚尖,才能显得身轻、脚浮。但是也要做的适可而止,如果脑袋乱晃、身体乱摇,观众看了反而讨厌。因为我们表演的是剧中的女子在台上的醉态,万不能忽略了‘美’的条件的。”^④他认为“演员在台上,不单是唱腔有板,身段台步,无形中也有一定的尺寸。”^⑤

此外他还强调“武戏文唱,文戏武唱”的思想,武戏不能光追求外在动作,要注重内在的生活内容和思想深度,表演武戏的同时也要提高唱念的功夫,在纯武功的展现中要贯串角色的思想感情和性格特点;文戏不能缺失风骨,要善于将武戏的程式身段特点融入文戏,在没有武功展示的角色塑造过程中,腰腿身段也要善于化入武戏的能力和功夫,才能演得出色,演的扎实。比如杨贵妃的卧鱼、下腰,天女的绸舞都是需要武功基础的。武戏文唱,文戏武唱,武中有文,文中带武,委婉其外而刚健其中的性格特点所呈现的“中和之美”是梅兰芳自觉的美学追求,他那中正合度的艺术思想集中体现了古典艺术的美感特点。他对书画笔墨的自觉爱好和体悟,对历代名画的临摹和研究,这些艺术的修养对于戏画融通的艺术观念的形成至关重要。

梅兰芳的表演对中国古典绘画的借鉴

《历代名画记》引陆机的话说“丹青之兴,比雅颂之述作,美大业之馨香”;苏东坡题摩诘画《蓝田

烟雨图》也说“诗中有画”，“画中有诗”。诗与画的融合，是中国文学艺术的美学传统。在戏剧中表现诗境，目的是要诗画相通，使表演的画面诗意盎然。在强调“情之追求”的抒情品格的同时，又能借景写情、寓情于景、情景交融，达到诗画合一的境界。诗画合一是梅兰芳艺术中非常重要的精神性追求，他的天女散花、洛神、杨贵妃无不与中国的水墨书画意境相通。他所塑造的形象无论在哪个角度看都是美的，俞振飞先生这样评价梅兰芳的表演艺术：

他的艺术，以博大精深而著称，我很难用简单的语言概括出其特点来。我十分欣赏他在舞台上那雍容华贵的品貌和仪态，欣赏他那“宛若游龙，翩若惊鸿”的舞姿。他的风格典雅大方，秣纤得中，体现着一种典型的古典美。这种美贯彻在他的整个演出中。^⑥

为了实现这样的艺术追求，梅兰芳转益多师，除了向其他流派行当学习，还大胆取法其他的艺术样式。梅兰芳一直痴迷于中国的书画艺术，欲罢不能，他从书画艺术中体悟并汲取中国艺术精神，并把它注入到了戏曲舞台表演艺术中去。

梅兰芳在《舞台艺术四十年》“从绘画谈到《天女散花》”一章中，专门论述了绘画和表演的关系。首先，梅兰芳认为绘画艺术的布局结构、虚实处理和意境的产生密切相关，这一点和表演艺术是相通的。他特别指出，在自己遍览的历代名人书画中，“我感到色彩的调和，布局的完密，对于戏曲艺术有生息相通的地方；因为中国戏剧在服装、道具、化妆、表演上综合起来可以说是一幅活动的彩墨画。”^⑦他经常把家中的画稿、画谱找出来加以临摹，从无意识到有意识，从一般爱好到深度钻研，后来在王梦白等人的点拨和指导下，这种爱好和修养逐渐转变成一种格外珍贵的艺术探索，直到真正领会体悟到绘画的用墨调色和布局章法如何运用在舞台表演中。在他看来“布局、下笔、用墨、调色的道理，指的虽是绘画，但对戏曲演员来讲也很有启发。”^⑧一九四二年，齐白石在另外几位画家共同创作的一副画作上最后添上的一只蜜蜂，这给予梅兰芳极为深刻的印象和启示，这只蜜蜂使原本就已经完成的画面一改气象，变得更加生意盎然，梅兰芳说：

白石先生最后只是画了一只蜜蜂，可是，布局变了，整幅画的意境也变了，那几位画家画的繁复的花鸟和他画的小蜜蜂，构成了强烈的对称，这种大和小、简和繁的对称，在戏曲舞台上讲究对称的表现手法也是有相通之处的。画是静止的，戏是活动的；画有章法、布局，戏

有部位、结构；画家对山水人物、翎毛花卉的观察，在一张平面的白纸上展现才能，演员则是在戏剧的规定情境里，在那有空间舞台上立体地显本领。艺术形式虽不同，但都有一个布局、构图的问题。中国画里那种虚与实、简与繁、疏与密的关系，和戏曲舞台的构图是有密切联系的，这是我们民族对美的一种艺术趣味和欣赏习惯。正因为这样，我们从事戏曲工作的人，钻研绘画，可以提高自己的艺术修养，变换气质，从画中吸取养料，运用到戏曲舞台艺术中去。^⑨

第二，他认为中国绘画“神似”重于“形似”，绘画艺术的传神写照的艺术精神也是戏曲表演应该借鉴的。中国绘画视“气韵生动”为第一，齐白石说“太似则媚俗，不似则欺世”，如何做到似与不似之间的传神，是一切艺术最难企及的境地。梅兰芳认为杨小楼在《青石山》里所扮演的关平之所以能够把天神的神态、气度，体现的淋漓尽致，主要原因是杨小楼有意识地吸收了唐宋名画里天王及八部天龙像。唐代绘画中的人物形象从神态气度的刻画中给人一种对于神的幻想，如果只追求“形似”而忽略“神似”是难以传达出内在真意的。梅兰芳最喜在绘画中琢磨这样的艺术妙境，他说自己处理《生死恨》中韩玉娘《夜诉》的那一场戏，完全是从一幅旧画《寒灯课子图》的意境中感悟出来的，而《天女散花》中天女凌空飞翔姿态的处理也是从绘画和雕塑中直接吸收借鉴而来的。

而要做到“神似”，也非有生活的观察不可。余叔岩就非常重视观察生活，和朋友逛公园时，也必定对来往人群一一打量，还能从游人的神情中辨出他们的性格和职业。梅兰芳认为“齐白石先生常说他的画法得力于青藤、石涛、吴昌硕，其实他还是从生活中去广泛接触真人真境、鸟虫花草以及其他美术作品如雕塑等等，吸取了鲜明形象，尽归腕底，有这样丰富的知识和天才，所以他的作品，疏密繁简，无不合宜，章法奇妙，意在笔先。”^⑩

第三，他认为观画必须观一流的画，唯有一流画作方能真气弥漫、意味无穷，接触最好的艺术才能是艺术家真正得到有效的滋养。他说“凡是名家作品，他总是能够从一千人千变万化的神情姿态中，在顷刻间抓住那最鲜明的一刹那，收入笔端。”^⑪他自己最关注哪些中国艺术呢？云岗、龙门、敦煌，梅兰芳都一一考察，他对中国古代的绘画和雕塑有着格外浓厚的兴趣，尤其是对北魏雕塑、龙门石刻，无论是造型、敷彩、刀法、部位、线条、比例还是衣纹甚至莲台样式，他也力求从形式中深究内中真意。

此外,他还从山西晋祠的宋塑群像,以及故宫博物院的《虢国夫人游春图》手卷中,从人物不同的造型姿态中吸收塑形传神的方法,并将之融入到身段舞姿的创造中去,丰富了舞台形象和艺术表现力。

第四,对于传统艺术精神的继承和创化,梅兰芳主张研究要深,吃的要透,创化要自然得体,才能做到从心所欲不逾矩。他一度从古代绘画和雕塑人物的服饰中找到了服饰改革及图案色彩的设计灵感,革新了舞台的服装行头。梅兰芳注重从古典艺术的传统精神和基本原则出发,在此基础上探索创新。他说“虽然在颜色和图案上有所变更,但是还是根据这种基本原则来发展的。违反了这种原则,脱离了传统的规范,就显得不谐和,就会产生风格不统一的现象”。^⑫包括对于其他流派和行当的借鉴,梅兰芳也强调从旦角艺术的特点出发加以继承和创化。

梅派艺术最大的特点就是“极高明而道中庸”,散发着由内而外的温柔敦厚和中正平和的美感气质。中国艺术精神中始终贯串着一种典雅中正、中道仁和的艺术格调,它是中国艺术和古典美学所标举的极高的美感层次,无论是宋元山水,还是北魏雕塑,无不显现着一种雍容大度和典雅中正之美。从《舞台生活四十年》中梅兰芳谈声腔问题的文字来看,他认为唱腔风格的把握除了悦耳之外,最重要的在于艺术品位的追求,这种追求的根本是以“和”为核心的和谐之美,梅兰芳后来的“移步不换形”的理论也可以看成是“中和之美”思想的一种深化。梅兰芳之所以愿意接受当时一些学人的建议,不能说是中国戏曲演员在强势的西方话面前失去自信,而应看成是对中国戏曲走向现代化的一种要求,应看成在艺术中,在不违背戏曲自身美学特性的前提下,在“和谐”中求“创化”的精神,不是让外来的观念和技术来化我,而是以我的艺术和审美体悟去化用外来的观念和技术。

第五,梅兰芳认为绘画艺术中的许多形象可以作为舞台艺术形象的原型,可以启迪舞台艺术的创造。梅兰芳的《奔月》《葬花》《天女散花》等戏中服装和扮相的创造,就脱胎于绘画中的艺术形象。尤其是《天女散花》这出戏,其灵感就来自于他偶尔在朋友家看到的一幅《散花图》,为了仔细感受画中人物的飘逸和轻灵,他还特意向友人借回这幅画,日夜观察揣摩,终获艺术实验的灵感。为了表现天女“飞翔”的轻灵超越的意境,达到白居易在“胡旋舞”诗句中所提到的“弦歌一声双袖举,回雪飘飘转蓬舞,左旋右旋不知疲,千周万匝无已时,人间物类无可比,奔车轮缓旋风迟”的妙意,他创制出表演难度

极高的绸带舞。为了找到舞动绸带的飘逸劲儿,他用很长一段时间像练习书法那样反复练习琢磨,还参考了许多古代の木刻、石刻、雕塑、敦煌的飞天的形象姿态,最终完成了天女形象的塑造,成就了一出经典剧目。

在这里我们看到,表演艺术借鉴绘画艺术,绝不是简单的搬用,而要经历新的审美创造。这和“诗”与“画”的关系是一样的。宗白华说王维的“山路元无雨,空翠湿人衣”是“诗”中有“画”,但这种画的意味和感觉,是不能直接画出来的。顾随也说“日落江湖白,潮来天地青”,这是诗中有画,但是“落”和“青”是很难直接通过画展现出来,这不能直接画出来的正是“诗中之诗”。王安石《明妃曲》诗云“意态由来画不出,当时枉杀毛延寿。”^⑬画家所画的形象是静止的,绘画总是选择意义最丰富的、最具包孕性的一刹那加以表现,而诗的美是流动的,是在时间中展开的。把“画”变成“戏”,要把画中的瞬间最具包孕性的情境展开、演绎,从而生成一个活动的、诗的意象世界,把人物的意态、表情、动感通过表演的唱、念、做、打展现出来,将时间和生命引入静止的画面空间里。梅兰芳意识到这是两种不同的艺术创造,他说“画中的飞天有很多是双足向上,身体斜飞着,试问这个身段能直接摹仿吗?我们只能从飞天的舞姿上吸取她飞翔凌空的神态,而无法直接照摩……画的特点是能够把进行着的动作停留在纸面上,是你看着很生动。戏曲的特点,是从开幕到闭幕,只见川流不息的人物活动,所以必须要有优美的亮相来调节观众的视觉。”^⑭

戏曲需要从绘画中吸收精神,但是不能改变戏曲的本性,最终是要站在戏曲的立场完成戏曲的创造。塑造舞台上的“天女”,固然需要反复琢磨绘画中的形象,但是为了演出画中的天女御风而行的轻盈,则需要舞台上另创一套表现的手法。为了这一新的形象,梅兰芳在编剧、唱腔、服饰、造型等方面无不一一考量设计,最后发现舞台上表现天女的御风而行,关键是通过舞蹈,而舞蹈的关键是两根绸带,绸带在空中要造成轻盈翻飞、御风而行之感,必须要靠双手舞动。于是梅兰芳从《哪吒闹海》里用二尺长的小棍挑起一条长绸表现“耍龙筋”以及《金山寺·水斗》中白娘子舞动白彩绸的身段中加以借鉴,创排了天女的舞蹈。因此,梅兰芳塑造的“天女”,其灵感虽然来自绘画,但是他所创造的舞台上的“天女”这是画所表现不出来的,从来意趣画不出,而戏曲正要把这种画不出来的意趣表现出来。因此,梅兰芳创造的是“戏中之画”,虽取自画中,然而经由他的创化,产生了崭新的意象世界。

舞台上的天女是戏中之画,实质上是戏中之诗,戏中之戏,是戏曲的精华。对于绘画的意象世界和表演的意象世界的差异,如何将绘画中的静态的画面转换到舞台上动态的形象,梅兰芳有一段非常精彩的描述,他说:

我们从绘画中可以学到不少东西,但是不可以依样画葫芦地生搬硬套,因为,画家能表现的,有许多是演员在舞台上演不出来的,我能演出来的,有的也是画家画不出来的。我们只能略师其艺,不能舍己之长。^⑮

所以,我们应该看到梅兰芳绘画艺术的修养和最终指向是提升他的舞台表演艺术。梅兰芳善于从绘画艺术中吸收创化,他善于把绘画艺术转化为戏曲舞台的意象世界,在任何时候,他始终站在戏曲表演艺术家的立场,一切感悟最终都转化为戏曲的艺术意象。这也即是笔墨绘画的修养对于梅兰芳的根本意义。

中国历代绘画和画论中包含着戏曲可以借鉴的形式与意蕴的资源。中国绘画所体现的情景相生、物我两忘的艺术境界;独与天地精神相往来的洒脱;俯仰天地、性灵超越的自由;外师造化、中得心源的觉悟;以形写神、形神兼备的传统绘画艺术的基本造型法则等,均可作为戏曲取法。梅兰芳的表演与中国绘画所体现出的古典美学精神是高度一致的。

梅兰芳关于唱作一气呵成的艺术境界同样取法于中国绘画的美学思想。中国美学注重“气”,到了六朝出现了“气韵”的范畴,谢赫的“六法”,即:气韵生动、经营位置、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、传移模写是中国绘画艺术的根本大法,而“气韵生动”乃六法之核心。气韵生动体现的是活泼泼的生命感,是中国艺术追求的灵魂,是艺术家的生命合于天地自然节奏的至高境界。梅兰芳在《舞台生活四十年》中说:

在我心目中的谭鑫培、杨小楼的艺术境界,我自己没有适当的话来说,我借用张彦远《历代名画记》里面的话,我觉得更恰当些。他说“顾恺之之迹,紧劲连绵,循环超忽,调格逸易,风驱电疾,意在笔先,画尽意在”谭、杨二位的戏确实到了这个份……^⑯

梅兰芳对于张彦远所说的书法艺术中的“一笔而成,气脉相通,隔行不断”自然是深谙于心,有所领悟,他才能够将画论中的笔法准确地转用在谭、杨二人元气淋漓、余韵不尽的评价之中,而他自己的表演也潜移默化地思慕并持之以恒地追求这样的境界。

艺术作为理想人格的修养和呈现

艺术是心灵世界的显现。中国美学格外注重心灵层面的表达,梅兰芳是以中国人传统的水墨书画的心态进行着表演艺术的创作。宗白华先生引用思想家阿米尔的话说“一片自然风景是一个心灵的境界”,梅兰芳的舞台意象是一种心灵化的呈现,故事、画面、形式和内容对他而言,都是一种心灵世界的显现。要达到这种境界,必需具备两种修养,第一是中国文化和中国艺术的深厚修养,第二是要有纯粹精神性的追求,没有中国文化和中国艺术的深厚修养,就不可能从信仰层面生发纯粹的精神追求,没有纯粹的精神追求就绝不可能到达艺术的至境。正如宗白华所说“这种微妙境界的实现,端赖艺术家平素的精神涵养,天机的培植,在活泼泼的心灵飞跃而又凝神寂照的体验中突然地成就。”^⑰艺术境界的显现,绝不是纯客观地机械地描摹自然,而必然是米芾所说“心匠自得为高”^⑱。

所以,对于绘画中的梅兰芳和表演中的梅兰芳而言,两种不同艺术的审美表达可谓异源同流,二者都体现着中国传统美学的精神光照。中国美学精神对梅兰芳的艺术产生了深刻影响,而梅兰芳本人对于中国美学也有着自觉的体认和追求。苏轼评论王维的《蓝田烟雨图》说“味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗”;唐代书法家张旭看到公孙大娘舞剑而悟出草书,诗的境界与绘画的境界是相通的,一切艺术的境界也是相通的。梅兰芳一直非常鼓励青年演员提高艺术鉴赏力,他说“除了多看多学多读,还可以在戏曲范围之外去接触各种艺术品和大自然的美景,多方面培养自己的艺术水平,才不致因孤陋寡闻而不辨精、粗、美、恶,在工作中形成保守和粗暴。我们要时刻注意辨别好坏,将来舞台上一定会出现不朽的创造。”他认为凡名家之作,总是能够从千变万化的神情姿态中,顷刻间抓住最鲜明的一刹那,并将之收入笔端,这也就是金圣叹说的“灵眼觑见,灵手抓住”。画功注重传神写照,画法推崇气韵生动为第一,传神写照、气韵生动,同样也是舞台表演艺术所要追求的境界,这种境界的获得在梅兰芳哪里是一个知行合一的过程,梅兰芳说:

中国画里那种虚与实、简与繁、疏与密的关系和戏曲舞台的构图是有密切联系的,这是我们民族对美的一种艺术趣味和欣赏习惯。正因为这样,我们从事戏曲工作的人钻研绘画可以提高自己的艺术修养,变换气质,从画中去吸取养料,运用到戏曲舞台艺术中去。^⑲

艺术在中国美学的视野中历来是人格理想的

表征,这种人格理想的追求无论对于绘画还是对于表演而言,都是一致的。西方学者研究中国艺术,往往停留于技法层面止步不前,很难进入中国艺术和美学的核心层面。潘公凯教授在2016年美学散步文化沙龙的演讲《笔墨范例作为人格理想的表征系统》中指出西方研究中国艺术的学者很难进入这个核心层面,比如大家熟悉的汉学家高居翰,研究中国画成绩卓著,“但是对于一个最核心的问题,他就是进不去,他一辈子都进不去。这个核心就是,后期文人画的大写意水墨里面到底有什么,高居翰先生就是看不到,所以他认为最好的画是宋代的画,南宋一些小的扇面,上面题一点唐诗,画小桥流水、一叶扁舟那种,他认为这个是诗书画结合最佳的范本。在我们看来属于二三流的作品,他认为是最好的。后期文人画当中,一流作品的好处,高居翰看不到,这就是一个致命伤。高居翰治学有非常严谨的一面,知识面非常之宽,全世界的博物馆的中国画古代藏品他都去看了一遍,要比我们内行,我们出国也出不了,看作品也不多,资料的东西远远不如他,但是他就是在最根本的点上进不去。其他一些在美国、英国的研究中国绘画史的专家也都有这个问题。”^②西方学者始终无法认识并阐释清楚后期文人画的大写意水墨的内在意蕴,这个问题其实和我们认识梅兰芳的旦角艺术(包括其他京剧流派)里面到底有什么特殊性是一样的道理。倘若我们总是从社会学、文化学的角度来研究梅兰芳的艺术就永远也研究不透。中国画的笔墨既是形式,也是内容,更有着精神性的内在构成,笔墨背后的精神性,并不是脱离形式的,而是寓于形式本身的。中国画的笔墨是一个文化结构,也是一个意义结构。同样以京剧表演中的程式和功法也不仅仅是形式,它同时也是文化结构和意义结构,并且可以被不同艺术家赋予精神性内涵的意义结构。

绘画之“笔法”和表演之“功法”本质上是美学的问题。中国画的笔墨问题集中体现在笔法,京剧表演的美学集中体现在功法,而笔法与功法与其说是技巧层面的问题,不如说是美学层面的问题。绘画的笔法和表演的功法(这里的功法不仅仅指演员的唱念做打的技巧表现,自然也包含人物塑造的一整套的内外部的技巧和方法,因为唱念做打都是为了完成形象塑造的,这是不能割裂开来谈的。)的共通之处在于:中国美学格外注重艺术在心灵层面的表达,一切艺术的形式和内容都是艺术家心灵世界的显现。借由艺术的创造,以艺术作品为载体,艺术家活泼泼的生命状态和内在灵性从有限的肉身中超越出来,向世人展现一种更为永恒的精神性存

在的方式。这就是为什么我们观看伟大的作品时,常常感到艺术家的性灵和精神宛然在前的原因所在。也就是说,通过艺术的创造,艺术家的精神超越肉身和有限,趋近无限和永恒。

因此,在中国美学的视野中,艺术不仅仅是技能的展现,更是理想人格的修养和呈现。正所谓画如其人,字如其人,艺如其人。在中国美学看来“诗品出于人品”,刘熙载《书概》说“书,如也,如其学,如其才,如其志,总之曰如其人而已”,又说“笔性墨情,皆以其人之性情为本”^③,其所指出的正是中国美学所强调的艺术与心灵的关系。过去有人认为京剧的本体是行当程式、四功五法,然而,如果技术和程式没有人的精神性的追求和底蕴,没有人的精神的光照,它就仅仅是一种技术手段,如果把技术手段看成本体的话,我们很容易就掉进技术主义和程式万能的范畴中去。脱离了审美追求、精神意蕴,技术就是一种没有意义的杂耍。

梅兰芳诗画融通的艺术追求体现其内在的精神性追求,正是这种精神性追求,才能通过舞台表演艺术向世人展示一种生命状态的精致和高贵。无论是中国绘画还是表演,最珍贵的和最不可被替代的正是这种艺术思想和精神品格,而非仅仅是功法技艺层面的表现。

以京剧为代表的戏曲的表演体系在世界文化史和艺术史上,是异常独特的一种艺术形态,它之所以独特的最根本的原因在于其包含在形式之下的这种美学的、精神性的意义结构。所以,就绘画的笔墨或者京剧表演的功法和程式而言,其精神性内涵的意义结构不可被消解,不可被漠视,不可被浅薄化,更不能被淡忘和丢弃,这个意义体系不能丢失,必须要传承下去。这个意义体系如果丢失了,这种艺术形态就面临灭绝的危机,就一定传不下去。表演的要义和中国笔墨的要义在美学的最高追求方面是完全一致的。正是在这一美学精神的指引下,过去京剧的老艺人才会在缺乏理论的前提下,形成那些代代相传的口诀,并且极为珍视,秘不示人。比如京剧“京剧身段谱口诀”中有一条“三形、六劲、心意八、无意者十”,这十一个字蕴含着艺术境界不断进阶攀升的过程,也是对表演艺术境界的丰富内涵的精要总结,而这样的总结其实就是美学思想的精要,其中的深意与中国画的美学追求也是一致的。

从中国美学的视角而言,中国艺术的最终旨归是个体的人格理想的实现。人格理想是中国历代文人和士大夫阶层的一种共同信仰,这种群体性的人格理想正是文士们的精神支柱、精神寄托和精神家园。潘公凯认为中国历来没有统一的宗教,中国

人的终极关怀就是对人生终极意义的思考以及人格理想的实现。这种群体性的人格信仰代替了西方对于上帝的信仰,对神的崇拜。这是一种内化的、此岸的、现世的信仰。通过这种信仰,心灵不断地提升自己的境界,将自己塑造成自己所希望的自由的存在。黄宾虹晚年,每天都要完成“日课”,“日课”就是他最平常的生活状态,没有任何功利诉求,他画画既不是为了卖钱,也不是为了博得他人喝彩,纯粹就是游心养性。^②梅兰芳的艺术追求也是如此,他几十年如一日痴迷《宇宙锋》这出并不卖座的戏,他卖画纯粹是因为特殊时期的生活所迫,是不得已。绘画艺术之于梅兰芳的意义,在于帮助他修心养性,涵养胸襟,体悟艺道,在这种体悟中他博采众长、融汇百家、取长补短,兼容并包,并由此不断地推升舞台表演的境界。正是这种精神性追求,梅兰芳才通过舞台表演艺术,通过绘画艺术向世人展示了一种生命存在的精致和高贵。

在我们思考梅兰芳的笔墨绘画和表演艺术的关系,思考梅兰芳艺术的审美价值和现代意义时,我以为特别要注重包含在梅兰芳艺术中的中国美学精神,也只有将这种极为精深的艺术精神、生命姿态和高贵品格萃取出来,凸显出来,我们才能找到梅兰芳艺术的灵魂,甚而找到京剧(不管是新剧还是旧剧)在当代的文化自信,并更好地传承和加以保护,更好地反思以往传承和保护中的得失。

明人胡应麟《诗薮》把诗人分为大家与名家,说大家是“具范兼谿”,名家是“偏精独诣”,梅先生正是一位能把旦角行当的多种艺术风格、表演的多种技巧熔于一炉的具范兼谿的大家,而他的理论见解大多来自于中国传统艺术的综合修养。梅兰芳的表演艺术,在最高的精神和美学旨趣的守望和实现中,与中国画的笔墨追求殊途同归,而正是借助中国画的笔墨功夫,梅兰芳更深地体悟并汲取了中国美学和艺术的精神,并把它注入到了戏曲舞台表演艺术中去,这便是梅兰芳“富有朝气的”,“活生生的,像行云流水一般自在”的不朽的古典精神^③的奥秘所在。

注释:

- ①顾春芳《梅兰芳艺术和中国美学精神》,《中国文艺评论》2017年第2期。
- ②梅兰芳收藏的书画作品大多出自名家,有金农、翟继昌、改琦、管念慈、陆恢、倪田、胡锡珪、宋瑞、东海散人、吴俊、王震、汪吉麟、陈衡恪、陈年、王云、吴湖帆、汪亚尘、徐悲鸿、溥心畲、丰子恺、云霖、张大千、彭昭义、刘子谷、沈容圃、苏廷煜、翁方刚、张赐宁、黄钺、汤貽汾、陈铣、王埜、真然、蒋予检、罗岸先、杨澂、颜岳、黄润、李青、恽水、骆琦兰、陆钢、司马钟、绿筠庵主、陈榕恩、伍德彝、金心兰、吴昌硕、林纾、顾景梅、陈继、齐白石、姚华、凌文渊、金城、汤

涤、何香凝、周肇祥、王瑶卿、汪孔祈、简经纶、汪榕、孔小瑜、马晋、郑岳、许梦梅、溥佐、张悲鹭、都俞、陈少鹿、胡景璠、方洛、商笙伯、刘男石、张宏、梅清、董邦达、袁江、王宸、董诰、钱杜、罗辰、汪昉、黄宾虹、罗复堪、溥雪斋、张厚载、黄君璧、翁绶琪、袁佩箴、张研农、徐志钧、梁瓶父、张养初、田边华、蒋衡、杨法、刘墉、梁同书、桂馥、爱新觉罗·永理、宋湘、李宗翰、禧恩、姚元之、黄培芳、许乃普、周尔墉、张穆、孙毓汶、赵之谦、马相伯、梅巧玲、赵尔巽、樊增祥、俞粟庐、陈宝琛、黄士陵、沈曾植、爽良、张翥、费念慈、陈夔龙、陈衍、朱孝臧、易顺鼎、魏、郑孝胥、朱益藩、罗振玉、程颂万、赵世骏、吴昌绶、虞和德、宝熙、李准、郑家溉、爱新觉罗·溥侗、罗瘦公、狄葆贤、瞿启甲、梁启超、许世英、赵世基、曹典球、林长民、李宣龚、袁励准、刘崇杰、叶恭绰、陈陶遗、程潜、李烈钧、郭泽沅、杨天骥、寇遐、沈昆三、袁克义、郭沫若、朱英、尚小云、武福霖、郑闻达、陈文潞、陈少梅、吴璧城、许姬传、赵朴初,等多达两百余位。

- ③刘桢《馆藏梅兰芳绘画作品续录》,选自《另一个梅兰芳——梅兰芳绘画展暨梅兰芳绘画与表演艺术学术研讨会》会议手册。
- ④梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版238页。
- ⑤梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版241页。
- ⑥俞振飞《梅兰芳和梅派艺术》,载《俞振飞艺术论集》,上海文艺出版社1985年版192页。
- ⑦梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版499页。
- ⑧梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版500页。
- ⑨梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版508页。
- ⑩梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版505页。
- ⑪梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版509页。
- ⑫梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版512页。
- ⑬王安石《临川先生文集》四部丛刊本卷四,是其中两首明妃曲的第一首“明妃初出汉宫时,泪湿春风鬓脚垂。低徊顾影无颜色,尚得君王不自持。归来却怪丹青手,入眼平生几曾有。意态由来画不成,当时枉杀毛延寿。一去心知更不归,可怜着尽汉宫衣。寄声欲问塞南事,只有年年鸿雁飞。家人万里传消息,好在毡城莫相忆。君不见,咫尺长门闭阿娇,人生失意无南北。”这首诗的典故是毛延寿画昭君像。王安石认为毛延寿很冤枉,他画王昭君画的没有本人美(也有传说是因为王昭君没有贿赂毛延寿,后者故意把她画的很丑),于是汉元帝就把很“丑”的王昭君献给了匈奴。上殿辞行的时候,汉元帝才发现王嬙是绝世美人,但已无法挽回。昭君和番而去,汉元帝杀了那些给宫人画像的画工,毛延寿当然也不能幸免。
- ⑭梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版510页。
- ⑮梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版509页。
- ⑯梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版678页。
- ⑰宗白华《中国艺术意境之诞生》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版73页。
- ⑱宗白华《中国艺术意境之诞生》,《美学散步》,上海人民出版社1981年版73页。
- ⑲梅兰芳《舞台生活四十年》,中国戏剧出版社1987年版508页。
- ⑳潘公凯《笔墨范例作为人格理想的表征系统》,参见美学散步文化沙龙官方平台2016年8月12日。
- ㉑刘熙载著,王气中笺注《艺概笺注》,贵州人民出版社,1986年版第441页、440页。
- ㉒潘公凯《笔墨范例作为人格理想的表征系统》,参见美学散步文化沙龙官方平台2016年8月12日。
- ㉓傅雷《什么是古典的?》,载《傅雷家书》,第190页,三联书店,1990年版。

(责任编辑 赵建新)